



APROXIMACIÓN A LA DIDÁCTICA DEL CANTO LÍRICO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX.

Approach to the teaching of vocal lyrics in Spain in the XIXth century

Autora: M^a del Coral Morales Villar

¹ Universidad de Jaén. Grupo de investigación HUM 653. Contacto: cmorales@ujaen.es

Enviado: 23/12/2009

Aceptado: 28/12/2009

Resumen

En el siglo XIX se consolidan los fundamentos de las actuales técnicas empleadas para enseñar a cantar. Los preceptos de la “escuela italiana de canto” se extenderán por los principales países europeos. España no será indiferente a dicha influencia operística, y pronto tendrá que adaptar su repertorio vocal lírico, que comenzará a interpretarse a “la italiana”. En consecuencia, se tuvieron que replantear algunos conceptos relacionados con la didáctica vocal como: maestro de canto, tipos de sistemas de enseñanza lírica y categorías de obras pedagógicas. Poner de manifiesto su evolución, ayudará a entender los métodos que emplean en la actualidad los profesores de canto en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Palabras clave: Canto. Maestro. Didáctica del canto. Técnica vocal. Tratados de canto

Abstract

The essentials of the current skills of singing teaching were consolidated during the 19th century. The prescripts of the “Italian school of singing” were spread over the main European countries. Spain was not indifferent to the above mentioned operatic influence, and soon the spanish vocal lyric repertoire had to be adapted and began to be performed “a la italiana”, this is to say “in the Italian way”. In consequence, some concepts related to the vocal didactics as: teacher of singing, types of systems of education, “lírica” and categories of pedagogic works had to be reconsidered. By making clear this evolution we would be able to understand the methods that the voice teachers use at the present moment during the process of teaching and learning.

Keywords: Singing. Teacher. Singing didactics. Voice technique. Treatises on singing.

INTRODUCCIÓN

El trabajo está estructurado en cuatro secciones, en las que se analizó diversos conceptos de la enseñanza del canto en España que ayudan a entender el espectacular desarrollo de las técnicas de emisión de la voz lírica durante el siglo XIX, aún vigentes en la actualidad: 1) evolución del concepto de maestro de canto; 2) sistemas de enseñanza del canto; 3) clasificación por categorías de las obras relacionadas con el canto lírico; y 4) destinatarios de las publicaciones sobre el canto.

1. EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE MAESTRO DE CANTO

En España, al igual que en los principales países europeos, el concepto de maestro de canto sufrió una clara evolución. A principios del siglo XIX, debido a la influencia dieciochesca, los maestros de canto eran músicos en sentido completo que poseían amplios conocimientos de teoría musical, solfeo, armonía, composición, práctica instrumental y vocal. De esta forma, Fernando Palatín en su Diccionario de música (1818) incluía al maestro de canto bajo el nombre general de maestro de música, al que definía como “el que enseña a cantar, y a tocar los instrumentos músicos según las reglas de la corte” (Palatín, 1818: 74). A mediados del siglo XIX, Fargas y Soler (1853) lo define de forma más precisa, detallando incluso cuáles son sus principales obligaciones con el discípulo:

[...] “el que enseña el arte del canto según las reglas de la vocalización. Los principales deberes de un maestro de canto son: formar la voz del discípulo, haciendo que sean justas las entonaciones y de modo que adquiera un grado de flexibilidad igual en los fuertes y pianos, tan necesario para la entonación y a la extensión que se debe dar a cada sonido. Acostumbrar al discípulo a leer la música a primera vista; procurar que pronuncie y declame con claridad y corrección y, en fin, inculcarle la expresión verdadera y natural. Es necesario también que un maestro de canto conozca la parte práctica de la armonía para acompañar” (Fargas y Soler, 1853: 119-120).

A finales del siglo XIX, el concepto de maestro de canto se simplifica, siendo según Felipe Pedrell aquella persona que “enseña las reglas o ejercicios de emisión, vocalización, etc., y en general el arte del canto (Pedrell, 1894: 267)”, que no era poco.

La elección de un buen maestro de canto era y es crucial para el éxito o fracaso de la futura carrera artística del cantante. A la condición natural de poseer talento y voz para dedicarse al canto hay que unir la dirección de un profesor que sepa transmitir al alumno una buena base técnica y guiar correctamente la evolución de su voz. En este sentido se manifestaba el tratadista español Ramón Torras en su Método de canto (1894):

[...] “el que pretenda estudiar a conciencia tan bella asignatura, debe fijarse bien en el maestro a quien se confía, pues de ser este deficiente, no sólo se vería al cabo de algún tiempo de estudios y sacrificios, burlado de sus legítimas esperanzas, sino que su salud correría un riesgo seguro, pues una falsa enseñanza en la emisión de la voz, suele tener fatales consecuencias para la salud” (Torras, 1894: 13).

Existían todo tipo de opiniones respecto a las cualidades que debía poseer un maestro de canto. Uno de los debates más significativos, que aún se mantiene en la actualidad, giraba en torno a la idoneidad o no de que el maestro de canto hubiese sido un reconocido cantante. La teoría más defendida aseguraba que un buen cantante no siempre es un buen maestro; esta teoría ya fue compartida por tratadistas de todas las épocas, como Pietro Cerone (ca. 1566-1625), Pier Francesco Tosi (1654-1732) y Heinrich Panofka (1807-1887).

Según Cerone, todo buen maestro, además de contar con una metodología de enseñanza apropiada, debía poseer tres cualidades: sabiduría, experiencia y paciencia al enseñar y afirmaba con cierto humor que “por ser gracioso en el cantar, por tener buena voz, por ser hermano del Maestro de Capilla, por ser buen escribano, buen Gramático, buen Retórico, privado del Obispo, amigo del Conde, Marqués o Duque, o por otras calidades de esta manera”, no se obtenía la condición de buen maestro (Cerone, 1613: 74).

Para Tosi (1723), no bastaba con saber cantar bien, además el profesor debía poseer unas cualidades docentes concretas,

“A muchos les parecerá que todo perfecto cantante debe ser además un perfecto profesor, y no es así, porque su conocimiento (aunque grande) es insuficiente si no se acompaña de una comunicación fácil, de un método unido a la habilidad de quien busca aprender, de algún conocimiento en contrapunto, de enseñar aunque no se conozca la lección, y del inteligente talento de descubrir lo fuerte y de ocultar la debilidad de quien canta, que son las principales y las más necesarias enseñanzas. Un maestro con las mencionadas cualidades podrá enseñar. Con ello incita la vocación al estudio. Con las razones corrige los errores. Y con los ejemplos promueve el gusto a imitarlo” (Tosi, 1723) [mi traducción]¹.

Heinrich Panofka también defendía la importancia de ser un buen pedagogo antes que ser una gran cantante: “Por desgracia se elige en general por maestro cualquiera que cante y que después se ocupa con pocas lecciones a enseñar las arias. Pues ser solamente cantante no es un título suficiente para ser profesor de canto (Panofka, 1853: 8) [mi traducción]”.²

Por el contrario, otros tratadistas anteriores como Bénigne de Bacilly (ca. 1625-1690) habían defendido la necesidad de que los maestros de canto fuesen a la vez cantantes reconocidos: “un buen maestro debe antes que nada saber cantar y tener entonces bastante

¹ He empleado la siguiente edición: Tosi, *Opinión de'cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, ed. italiana de Andrea della Corte (Torino: G. B. Paravia & C., 1933), p. 81: “A molti parrà che ogni perfetto vocalista debba essere perfetto insegnatore ancora, e non è così, imperciocchè quel suo intendimento, (quantunque grande), è insussistente se non è accompagnato da una facile comunicativa, da un metodo addossato all'abilità di chi cerca d'imparare, da qualche cognizione di contrappunto, dall'istruire in modo che non si conosca la lezione, e dall'ingegnoso talento di scoprire il forte e di coprire il debole di chi canta, che sono i principali e i più necessari insegnamenti. Un maestro che le sudeste qualità possessa può insegnare. Con esse invita il desiderio allo studio. Colle ragioni corregge gli errori. E cogli esempi incita il gusto ad imitarlo”.

² Enrico Panofka, *L'Arte del canto: vade mecum del cantante: teoria e pratica per tutte le voci* (Milán: G. Ricordi & C., 1853), Prefazione, p. 8: “Pur troppo disgraziatamente si sceglie in generale per maestro qualcuno cha canti e che s'impegni dopo poche lezioni a far apprendere delle arie. Ma l'essere solamente cantante non è un titolo sufficiente per essere professore di canto”.

voz para hacerse escuchar, pues no se puede aprender el canto en los libros (Bacilly, 1668, s. p.)”.³

Finalmente, algunos autores seguían una línea intermedia, como Vincenzo de Giorgio (1864-1948), discípulo de Manuel Patricio García, quien en su obra *Canto e cantante* (1891) manifestaba que aunque un maestro de canto no tenía por qué ser un gran cantante, sí debía poseer una voz bien educada y técnicamente perfecta:

“Afirmando que el maestro de canto debe ser un cantante, no queremos decir que deba poseer una espléndida voz de teatro... Él ha de poseer una vocetita discreta, también limitadísima de volumen, aunque perfectamente educada, flexible, fácil, adaptada para manifestar y hacer comprender con el ejemplo al alumno las dificultades de la emisión y el modo de superarlas, además de fraseo y la pronunciación” (De Giorgio, 1891: 106-107) [mi traducción].⁴

En general, los maestros españoles también destacaban la importancia de la elección de un buen maestro de canto y cómo el ser cantante no era garantía de poseer cualidades docentes; en este sentido Ramón Torras en su *Método de canto* (1894) afirmaba lo siguiente:

“Todo alumno o principiante, precisamente porque desconoce los escollos del canto, cree que con facilidad puede obtenerse una buena enseñanza, mediante su asiduidad en los estudios; y suele entregarse ciegamente al primero que conoce o que le recomiendan como maestro; y es muy vulgar, por lo generalizada, la creencia de que sólo puede ser un gran maestro de canto, aquel que ha adquirido como cantante, cierta celebridad en la escena, sin comprender, en primer lugar, que no siempre aquella celebridad fue merecida y en segundo, porque aún siéndolo, no basta haber sido buen cantante para ser buen maestro; lo uno es distinto de lo otro. Para la enseñanza del canto se necesita poseer en absoluto la ciencia y saberla transmitir teórica y prácticamente, de modo que se necesitan especiales aptitudes para ejercer dicha enseñanza y la generalidad de los artistas de canto no suelen poseer estas aptitudes” (Torras, 1894: 12-13).

Según José Valero (1844) era fundamental que el profesor supiera aplicar a cada uno de sus discípulos los ejercicios más idóneos según las facultades físicas. En mi opinión, no existe un método universal para todos los cantantes; los principios técnicos idóneos para unos no necesariamente tienen por qué serlos para otros. El maestro debería elaborar un método personalizado para cada alumno, adaptado a sus cualidades y necesidades vocales.

El Marqués de Alta-Villa, en su *Método completo de canto* (1905), reivindicaba el protagonismo del maestro en la enseñanza vocal al declarar que “un método de canto sin un profesor que lo comente, lo explique y lo vivifique, es mucho más inútil a un discípulo sin experiencia, que la gramática de una lengua extranjera que jamás se haya oído hablar”. Y

³ Benigne de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois* (Paris: Ballard, 1668), [s.p.]: “Un buon maestro di canto deve prima di tutto saper cantare ed aver quindi abbastanza voce per farsi sentire, dacchè non si può imparare il canto sui libri”.

⁴ Vincenzo de Giorgio, *Canto e cantanti* (Nápoles: Tipi Ruggiano, 1891), pp. 106-107: “Affermando che il maestro di canto debba essere un cantante, non vogliamo dire che egli debba possedere una splendida voce da teatro... Egli ha da possedere una vocetta discreta, anche limitatissima di volumen, ma perfettamente educata, pieghevole, facile, adatta a manifestare e far comprendere con l'esempio all'allievo le difficoltà dell'emissione e il modo di superarle, non che il fraseggio e la pronuncia”.

añadía, “el libro, el método, da una idea de las enseñanzas del profesor, y además contiene siempre una colección de buenos ejemplos para los jóvenes que acuden a recibir sus consejos (Alta-Villa, 1905: 19)”. En este sentido, fueron muchos los maestros, como Antonio Cordero, que cuestionaron la utilidad de los métodos y tratados de canto y añoraban la época en la que no existían y la enseñanza vocal se centraba en la relación entre maestro y discípulo:

[...] “nunca se ha enseñado a cantar mejor que cuando no había métodos, ¿y por qué? Porque sólo los hombres que descollaban en todos los ramos o en los esenciales del arte, se atrevían a encargarse de la educación de los que aspiraban a ser cantantes. Estos maestros lo hacían con verdadero celo y entusiasmo artístico, perfectamente secundados por sus discípulos, cuyas voces eran mimadas por los primeros desde que les hacían entonar la primera nota del solfeo, hasta que después de años y más años de una esmeradísima educación artística se les daba de alta para ejercer su difícilísima profesión; día que jamás anticipaba el alumno por sí; sino que lleno de confianza y fe ciega en su director porque éste lo merecía, aguardaba sin quejarse a que le dijera: ve[a] admirar al mundo. Pero hoy ¿dónde están esos maestros?” (Cordero, 1858: 107).

Según Antonio Cordero (1858), un buen método de canto debía ante todo desarrollar y perfeccionar la voz, la sensibilidad y la inteligencia, que son las tres cualidades necesarias para ser cantante lírico profesional. Respecto a la voz, el autor del método debía orientar al lector en los siguientes aspectos:

[...] “la pureza de emisión, corrección de defectos y vicios, respiración, unión de registros, ligazón de los sonidos, portamentos, *attaco*, *dejo*⁵, articulación, filatura, vocalización simple, agilidad, notas de adorno, matices, fraseo sin palabras, vocales, consonantes, pronunciación de sílabas sueltas, y todo cuanto pueda contribuir a que la voz aparezca espontánea, amplia, sonora, homogénea y flexible” (Cordero, 1858: 123).

2. SISTEMAS DE ENSEÑANZA DEL CANTO

En términos generales, se puede hablar de dos sistemas de enseñanza del canto: el oficial y el privado. En España, a lo largo del siglo XVIII y hasta la fundación en 1830 del Conservatorio de Madrid, la formación vocal se desarrollaba en el ámbito religioso principalmente a través de las capillas de música, mientras que el repertorio profano se estudiaba de forma privada con profesores particulares, en su mayoría italianos dada la afición por la ópera.

Una de las consecuencias de la desamortización de Mendizábal (1836) fue el cierre de capillas catedralicias, que durante siglos habían constituido el núcleo de conservación y enseñanza de la música vocal religiosa. Pese a que esta nueva situación afectó seriamente al

⁵ “Dejo”, RAE, *Diccionario de la lengua española* (22^a ed.), <http://www.rae.es/> (consulta realizada el 20-01-2009), tercera acepción: “En el habla o en el canto, inflexión descendente con que termina cada período de emisión de voz”.

repertorio sacro, el proyecto de instaurar en España un teatro lírico en el que se formasen sus propios cantantes no se vio afectado, pues las capillas musicales:

[...] “competían con los primeros conservatorios para el solfeo, instrumentación y composición, [y] no así para el canto. Los maestros de capilla, con muy pocas excepciones, no enseñaban ni bien ni mal el canto. Por eso los cantantes de nuestras iglesias eran tan buenos solfistas, ejecutaban tan fielmente sus respectivos papeles, en los que siempre hemos aventajado a los extranjeros” (Cordero, 1843: 102).

En este sentido, la prensa se hizo eco de una demanda generalizada a las instituciones: la creación en España de centros oficiales de enseñanza del canto, además del Conservatorio de Madrid, que tratasen de suplir el vacío dejado por la desaparición de las capillas musicales. El maestro de canto Antonio Cordero fue el encargado de elaborar en 1843 el “Proyecto sobre el establecimiento de escuelas de canto en las capitales de provincia”. En este documento, que se hizo público a través de la revista *El Orfeo andaluz*, su autor advertía del declive musical en España “si no se crean estos institutos, en que puedan emplearse tantos y tantos profesores beneméritos que han quedado reducidos a la mendicidad. Sin ellos tendrán que emigrar a países extranjeros, o morir sumidos en la miseria, y entonces ¿qué será de nuestra música? (Cordero, 1843: 102)”.

Aunque este plan finalmente no se llevó a efecto, con la fundación del Conservatorio madrileño y, siete años después, del Conservatorio del Liceo en Barcelona, los cantantes españoles podían optar por una formación vocal oficial o privada. La primera ofrecía una educación musical más completa, pues se basaba en un plan de estudios que incluía materias como solfeo, declamación, italiano, armonía y piano. Sin embargo, la enseñanza oficial no gozaba de muy buena prensa, pues los alumnos del Conservatorio se veían obligados a recibir las clases de determinados maestros que ellos no habían elegido y que generalmente les eran impuestos por la directiva del centro, sin importar sus resultados docentes. Por el contrario, la enseñanza privada del canto permitía a los alumnos escoger un determinado maestro de reconocido prestigio; quizás ésta era la razón por la que al leer las biografías de muchos cantantes españoles se observa que tras iniciar su formación en el Conservatorio pronto lo abandonan para estudiar con un profesor particular concreto o una acreditada academia de canto. Por último, a los cantantes españoles siempre les quedaba la opción de viajar al extranjero para completar su formación con algún maestro de renombre, siendo los destinos preferidos Italia o Francia.

Otro aspecto de la enseñanza musical en el siglo XIX tenía que ver con la metodología empleada en las clases. Pedrell (1894) distinguía tres tipos de enseñanza musical:

Enseñanza musical individual. Aquella en que el profesor dedica su atención particular y sucesivamente a cada uno de los discípulos, haciéndoles repetir las lecciones y practicar ejercicios proporcionados al grado de instrucción que cada cual posea.

Enseñanza musical mutua. Método que consiste especialmente en encargar a los discípulos más adelantados, bajo la denominación de monitores o maestrinos, de hacer estudiar a los demás las lecciones que ellos acaban de dar con el profesor.

Enseñanza musical simultánea. La que consiste en dirigirse constantemente el profesor a la totalidad de los discípulos, o a una sección de éstos, haciéndoles practicar a todos al mismo tiempo iguales ejercicios (Pedrell, 1894: 154-155).

Esta clasificación ya había sido propuesta con anterioridad por Parada y Barreto en su Diccionario (1868), aunque a la enseñanza individual él la denominaba particular y además añadía un cuarto tipo de enseñanza musical por correspondencia, específico para los estudios de armonía y composición.

En el siglo XIX, como sucede en la actualidad, en el canto se adoptaba la enseñanza musical individual, que permitía al profesor un mayor control del alumno. En estas clases solían practicarse diversos ejercicios de vocalización que se repetían progresivamente en distintas tonalidades, tratando de cuidar siempre una respiración adecuada. Estos vocalizzi tenían como objetivo la superación de determinadas dificultades técnicas en la emisión, producción y articulación de la voz. En niveles más avanzados y vencidas las posibles limitaciones vocales, las clases debían enfocarse más a la interpretación del repertorio, para lo que el profesor podía recurrir al tercer tipo de enseñanza, es decir, la simultánea, e incluso permitir la interacción entre sus discípulos en el caso de números de conjunto o concertantes de óperas y zarzuelas.

3. CLASIFICACIÓN POR CATEGORÍAS DE LAS OBRAS RELACIONADAS CON LA ENSEÑANZA DEL CANTO

La enorme demanda de cantantes por los principales teatros europeos de ópera y las cada vez mayores exigencias vocales del repertorio decimonónico hicieron aumentar el interés por la enseñanza lírica, así como por nuevas investigaciones y metodologías docentes. Como consecuencia, durante todo el siglo XIX y de forma progresiva, en las principales capitales europeas aumentó el número de publicaciones relacionadas con el canto y su enseñanza. España no quedó al margen de este auge editorial, tal y como evidencia la gran cantidad de métodos vocales que se publicaron. En algunos casos se trataba de obras didácticas escritas por maestros españoles y en otros casos eran traducciones al castellano de tratados extranjeros. Para Antonio Cordero, estas publicaciones eran:

[...] “el archivo en donde se conservan las ideas de los hombres más eminentes y de los cuales se extraen cuantos datos necesita aquel que se dedica a una carrera científica cualquiera. En el arte del canto no bastaría con esto, porque desde la primera lección necesita el alumno aprender teórica y prácticamente a ejecutar por sí mismo lo que en su día hará delante de un público, tanto más exigente, cuanto más le cueste gozar de la habilidad de aquel” (Cordero, 1858: 106-107).

En general, se podría hablar de “obras relacionadas con el canto y su enseñanza” publicadas en España en el siglo XIX, sin embargo, de forma más precisa, he elaborado la siguiente clasificación:

- a. Obras vocales prácticas, también llamados Vocalizzi o Solffeggi.
- b. Obras vocales teóricas.
- c. Obras mixtas: incluían secciones prácticas y teóricas.

- d. Obras o manuales de fisiología e higiene vocal aplicada al canto.⁶
- e. Otras obras relacionadas con el canto: Declamación, mímica, interpretación, oratoria, biográficas, historias de la ópera, opúsculos, diccionarios, artículos o reseñas periodísticas y diarios personales.

Un tipo de método práctico para el aprendizaje del canto fueron las vocalizaciones, denominadas también con las palabras italianas vocalizzi o solffeggi. La ejecución de estas piezas llegó a considerarse un arte, y así lo reflejó Fargas y Soler en su Diccionario al definir la vocalización como el “arte de dirigir la voz en el mecanismo del canto, por medio de ejercicios o solfeos que se ejecutan sobre una vocal (Fargas y Soler, 1853: 223)”.

La utilidad de las vocalizaciones en la enseñanza del canto era y es incuestionable. Según Antonio Cordero, “el uso de ciertas piezas musicales, sin letra, para contribuir a la mejor enseñanza del arte de cantar bien, hace mucho tiempo que se ha adoptado universalmente como muy bueno (Cordero, 1858, 102)”. Desde el siglo XVII y hasta la actualidad, compositores, cantantes y célebres maestros de canto han perfeccionado este recurso vocal, que permite al que estudia canto superar las dificultades técnicas que

⁶ En la segunda mitad del siglo XIX, los estudios e investigaciones sobre la voz profesional realizadas por médicos y fisiólogos franceses influyeron notablemente a otros países, entre ellos España. Las relaciones entre la medicina y el canto encontraron a su máximo representante en el maestro de canto Manuel Patricio García, fundamentalmente a través de sus trabajos sobre la voz cantada y, cómo no, a través de la invención del laringoscopio. Los nuevos métodos sobre la enseñanza del canto insistían en la necesidad de que los profesores tuvieran amplios conocimientos en anatomía y fisiología de los órganos de fonación. En España, sobre todo en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, proliferaron las publicaciones, algunas de ellas traducciones, escritas por médicos especialistas en voz en las que se trataban temas relacionados con la higiene y el cuidado vocal, así mismo, se ofrecían “útiles” y, a veces, exagerados consejos sobre como prevenir enfermedades de la voz. Por orden cronológico, destacan las siguientes obras:

Stephen de La Madelaine, *Fisiología del canto*, trad. de Eduardo Domínguez (Barcelona: Imp. José Vilar y de Mas, 1845; ed. española de *Physiologie du chant*. París: Descoges, 1840).

Ricardo Botey, *Higiene, desarrollo y conservación de la voz* (Barcelona: Tipografía de La Académica, 1886).

Sir Morell Mackenzie, *La higiene de los órganos vocales: manual práctico para cantores y oradores*. (Madrid: Enrique Teodoro, 1888).

Faustino Barberá Martí, *Fisiología e higiene de la voz: lecciones pronunciadas en el Conservatorio de Música de Valencia, durante el curso de 1894-95* (Valencia: Imprenta de Manuel Alufre, 1896).

[Dr.] Celestino Compaired, *Algunos consejos a los aficionados al canto* (Madrid: Imprenta y Litografía del Asilo de Huérfanos, 1896).

Antonio García Tapia, *Manuel García: su influencia en la laringología y en el arte del canto* (Madrid: Nicolás Moya, 1905).

Eduardo Gómez Gereda, *Higiene de la voz: manual práctico para cantantes y oradores* (Madrid: Impr. Del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1906).

Victor Delfino, *Fisiología e higiene de la voz: el origen del lenguaje* (Barcelona: Feliu y Susana, 1909; Buenos Aires y México: Maucci Hermanos, s.d.).

Pierre Bonnier, *La Voz. Su cultura fisiológica: Nueva teoría de la fonación*. Conferencias dadas en el Conservatorio de Música de Madrid, traducidas por el Dr. Eduardo G[ómez] Gereda (Madrid: [Fortanet] Librería Gutenberg de José Ruiz, 1911).

Enrique O'Neill, *La voz humana* (Barcelona: Maucci, 1922).

José Calico, *La higiene de la voz y del cantante* (Barcelona: Cervantes, 1930).

contienen determinadas piezas vocales. Los autores de vocalizaciones tenían dos objetivos principales:

“1º hacer practicar los diversos géneros del canto, abrazando también toda clase de dificultades mecánicas de los sonidos. [...] 2º ejercitar el órgano vocal en emitir con pureza y corrección todas las vocales, a fin de que no encuentren los discípulos entorpecimiento alguno en la pronunciación, al empezar el estudio de piezas con letra” (Cordero, 1858: 102).

Las vocalizaciones presentaban diferentes niveles de dificultad técnica que se iban tratando de forma progresiva. Desde el punto de vista melódico, en los métodos de canto encontramos desde ejercicios sencillos, como pueden ser de emisión de una sola nota o de terceras, hasta ejercicios virtuosísticos que constituían en sí mismos piezas musicales y que se denominaban vocalizzi di bel canto. Según José Valero, estos últimos

[...] “son otro preparativo más inmediato para cantar; en esto ya no hay nada de pesadez ni de fastidio; todo es hermoso y halagüeño; ya se ven en juego los principios de que hemos hablado, con el sentimiento y la expresión; ya hay enlace en las frases, de modo que forman un canto seguido; en fin, es ya cantar pero sin palabras” (Valero, 1844: 11-12).

Los vocalizzi más famosos y recomendados en el siglo XIX eran los de los cantantes y maestros italianos Girolamo Crescentini, Giulio Bordogni y Luigi Lablache, entre otros.

4. PRINCIPALES DESTINATARIOS DE LAS PUBLICACIONES SOBRE EL CANTO

Con el furor en España por la ópera italiana, creció la afición por aprender a cantar, especialmente entre los miembros de la alta sociedad. Esta, junto con la necesidad de dotar de artistas españoles los teatros del país, fue una de las causas que motivó el aumento de publicaciones relacionadas con la enseñanza del canto. Los tratados vocales solían ser demandados principalmente por los maestros y estudiantes de canto, los cantantes profesionales, los cantantes aficionados, los diletantes o amantes de la lírica, médicos especialistas en voz y, en general, cualquier persona que quisiera aprender a cantar. De todos ellos, los que más solían adquirir métodos de canto eran los cantantes aficionados.

En el siglo XIX, por lo general, el concepto de músico aficionado se fusionaba con el de diletante o amateur y designaba a

[...] “aquellas personas que, nacidas con un oído fino, y sensible a las bellezas de la música, no han podido cultivar estas disposiciones, pero que toda su vida han sido dominados por el gusto de este arte: que acuden con avidez a cuantos conciertos y espectáculos musicales pueden y que por un tacto natural y seguro se hallan en estado de juzgar con discernimiento de la música” (Melcior, 1859: 25).

En realidad, los cantantes aficionados no hacían del canto su profesión y solían formar parte de la aristocracia y alta sociedad. En el siglo XIX, pertenecer a un estamento social elevado era incompatible con dedicarse profesionalmente a la escena lírica, sobre todo en el caso de las mujeres, por lo que grandes talentos se perdieron viéndose limitados a lucir sus habilidades vocales sólo en recitales celebrados en salones privados y, por tanto, para un público reducido y selecto. Esta clase de aficionados era la más numerosa “pues se

encuentran con frecuencia en conciertos particulares aficionados de ambos sexos, que pueden rivalizar con los profesores más acreditados” (Melcior, 1859: 25).

CONCLUSIONES

La influencia de la “escuela italiana de canto” en la forma de cantar el repertorio lírico en España supuso una evolución e incluso un cambio en la forma de concebir algunos aspectos de la enseñanza de la técnica vocal. El concepto de maestro de canto aparece en continua evolución. A principios del XIX, como herencia dieciochesca, el maestro de canto era un músico con una formación integral en teoría musical, solfeo, armonía, composición, práctica instrumental y vocal. No obstante, a finales de siglo se produce una especialización del profesor de canto que se mantendrá hasta nuestros días, encargándose exclusivamente de proporcionar a sus alumnos la técnica vocal e interpretativa necesaria para poder enfrentarse a un repertorio de cierto nivel.

Los sistemas de enseñanza del canto son básicamente dos: oficial y privado. En España, hasta la fundación en 1830 del Conservatorio de Madrid, la formación vocal se desarrollaba en el ámbito religioso a través de las capillas de música, mientras que el repertorio profano se solía estudiar con profesores particulares, en su mayoría italianos afincados en nuestro país. Otra opción con la que contaban los artistas españoles era estudiar en el extranjero, siendo Italia, cuna de la ópera, el destino preferido. Pedrell hacía una distinción más específica entre: enseñanza musical individual (profesor-alumno), mutua (discípulos aventajados [monitores o maestrillos]-resto de alumnos) y simultánea (profesor-todo su alumnado o un sector).

Las obras sobre el canto y su enseñanza se pueden clasificar en cinco categorías: a) obras vocales prácticas, también llamados Vocalizzi o Solffeggi; b) obras vocales teóricas; c) obras mixtas: incluían secciones prácticas y teóricas; d) obras o manuales de fisiología e higiene vocal aplicada al canto; y e) otras obras relacionadas con el canto: Declamación, mímica, interpretación, oratoria, biográficas, historias de la ópera, opúsculos, diccionarios, artículos o reseñas periodísticas y diarios personales.

Por último, los principales destinatarios de publicaciones sobre el canto en el siglo XIX eran: los maestros y estudiantes de canto, los cantantes profesionales y aficionados (estos últimos solían pertenecer a la aristocracia o alta sociedad), los diletantes o amantes de la lírica, médicos especialistas en voz y, en general, cualquier persona que estuviera interesada en dicha disciplina

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bacilly, B. de. (1668). Remarques curieuses sur l’art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois. Paris: Ballard.

Cerone, (1613). El melopeo y maestro: Tractado de musica teórica y practica. Nápoles: Iuan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci.

- Cordero, A. (1858). "El canto. Observaciones sobre su enseñanza", La España artística, II/14: 106-108.
- Cordero, A. (1858). "El canto. Observaciones sobre su enseñanza", La España artística, II/16: 123-124.
- Cordero, A. (1858). "De las vocalizaciones en la enseñanza del canto", Las Bellas Artes, Serie 2^a/9: 101-104.
- Fargas y Soler, A. (1853). Diccionario de música. Barcelona: imp. J. Verdaguer.
- Fernández C[ordero], A. (1843). "Proyecto sobre el establecimiento de escuelas de canto en las capitales de provincia", El Orfeo andaluz, II/13: 101-103.
- Giorgio, V. de. (1891). Canto e cantanti. Nápoles: Tipi Ruggiano.
- Marqués de Alta-Villa. (1905). Método completo de canto. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando.
- Melcior, C. J. (1859). Diccionario enciclopédico de la Música. Lérida: García.
- Palatín, F. (1818). Diccionario de música compuesto para la instrucción de sus hijos. Sevilla; ed. y estudio preliminar Medina, A. (1990). Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1990.
- Panofka, E. (1853). L' Arte del canto: vade mecum del cantante: teoria e pratica per tutte le voci. Milán: G. Ricordi & C.
- Parada y Barreto, J. (1868). Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música. Madrid: Editorial B. Eslava.
- Pedrell, F. (1894). Diccionario técnico de la música. Barcelona: Isidro Torres Oriol.
- Torras, R. (1894). Método de canto. La Habana: el autor.
- Tosi, F. (1723). Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato. Bologna: Lelio dalla Volpe.
- Valero, J. (1844). "Sobre el canto", El Fénix, nº 2: 11-12.